Rev. Latinoam. Psicopat. Fund., X, 1, 118-130

A arte primitiva nos alienados (1924)*: manifestação escultórica com caráter simbólico feiticista[1] num caso de síndrome paranóide

Dr. Osório Cezar
Assistente do Laboratório do Hospital de Juquery

A arte nos alienados, de um certo tempo para cá, tem sido objeto de muitos trabalhos interessantes por parte dos psiquiatras. A necessidade que certos doentes do espírito têm de realizar os seus sentimentos estéticos representados, ora em escultura, ora em desenhos e pinturas, ora em versos, é constantemente observada nos manicômios.

E não se julgue que essas atitudes de arte entre os alienados sejam somente reproduções mecânicas, estereotipadas, trabalhadas sem interesse, sem amor. Puro engano; grande parte desses artistas possui uma verdadeira idolatria por tudo o que fazem.

* Publicado originalmente em *Memórias do Hospício de Juquery*, v. I, n. 1, p. 111-125, 1924. A ortografia do texto original foi atualizada. Foram mantidas as notas de rodapé do autor (numeradas aqui seqüencialmente, no original a numeração das notas recomeça a cada página) e a forma das referências bibliográficas. Revisão e tradução dos trechos em francês de Ana Maria G. R. Oda.

1. Feiticista e não fetichista como erradamente se costuma escrever. Este vocábulo é de origem portuguesa e não francesa como muita gente pensa. Vem de feitiço, e foi empregado pela primeira vez, muito antes dos franceses, pelos primeiros exploradores de Guiné, como diz muito bem Fernando Ortiz no seu interessante livro *Glosario de afronegrismos*, às páginas 204 e 205 que passamos a transcrever:

As produções estéticas dos alienados apresentam em parte concepções originais, harmoniosas, agradáveis e algumas vezes mesmo sem defeito; em parte essas produções são grosseiras, falhas, incoerentes e revelam um feitio acentuadamente primitivo.

Entre os artistas de Juquery predominam os incultos, pelo que o número dos loucos poetas e literatos é muito reduzido. Os plásticos e os picturais são, ao contrário, mais numerosos.

O caso que passamos a relatar é interessante por se tratar de um indivíduo que nunca aprendeu a modelar, e cuja educação intelectual sempre foi medíocre. As suas produções escultóricas giram todas num idêntico princípio: o feiticismo, e em algumas delas deixam reproduzir o sentimento atávico evocando a alma dos antepassados de sua raça.

Passemos à história do nosso doente:

T., 32 anos, preto, soldado de polícia, casado, católico, brasileiro, procedente da Cadeia Pública. Entrou no Hospital de Juquery a 2 de julho de 1919. Pai falecido há 22 anos. Mãe viva e forte. Tem quatro irmãos normais. Sabe ler e escrever. Teve na infância, moléstia grave cuja natureza ignoramos. Na puberdade teve as primeiras práticas sexuais aos 17 anos.

“Fetiche. m. – Cada uno de los idolos de culte supersticioso en tierra de negros. Asi dise la R. Academia, y dando por aceptable esta definición, sin entrar en analisis muy posibles a la altura de los actuales estudios comparativos de las religiones, pasemos a la etimologia.
Esta palabra no és un afronegrismo, aunque se refiera a cosas de los negros africanos, al igual que sucede com otros vocabulos forjados, por los europeos, como ‘etiopia’, o por los arabes, como ‘cafre’ etc.
La R. Academia supone que etimológicamente la palabra provienne del francés fétiche y éste del latin, factitius, de facere, hacer.
Sin embargo, la opinión mas generalizada, y la mas verosimil, es que fetiche procede del portugués feitiço ‘hechizo’, aplicado por los primeros exploradores de Guiné, muy anteriores a los francezes, a los objectos proprios de las supersticiones y rito de los africanos.
Sabido es que la voz fetiche, asi como las derivadas fetichismo, fetichero y fetichista, fueron lanzadas a la circulation del lenguaje cientifico por la famosa obra de Ch. de Brosses – *Du culte des Dieux fetiches ou Parallele de l’ancienne Religión de l’Egypte avec la Religión actuelle de Nigritie* (1760). Y en la sección primera de este libro (p. 18) se hace constar claramente que el vocablo fetiche, procede del portugués antiguo *fetisso*, de la raiz latina *fatum*.
Pero antes el holandés Bosman (*A New and Acurate Description of the Coagt of Guinea*, Londres, 1721, p. 121 y sigts.) ya uso ampliamente el vocablo y explico sus varios sentidos, como bien *The Enciclopoedia Britannica* (1914).
Todavía, pudiera añadírsele a tan autorizada enciclopedia, en le siglo XVII, en 1665, encuentrase ya la voz portuguesa fetisso, y algunas veces, por error, fetisto y fetistoes, usadas por ingleses para significar lo que hoy desimos fetiche. Como se ve, el origen portugués del vocablo es evidente, y la etimologia franceza, que nos propone la R. Academia Española, es rectificable”.

Doente removido da Cadeia Pública, onde estava preso por ter assassinado a mulher a machadadas.

Somaticamente apresenta diversos estigmas de degeneração, tais como assimetria craniana, orelhas pequenas e abauladas, abobadada palatina funda e pés chatos.

Conta ele que ultimamente não tinha sossego em casa porque todo o mundo se *implicava* com ele e por isso resolveu mudar-se. Mas não alcançou tranqüilidade: os *cursos operários*, as *telefonagens*, as *cloroformizações* continuaram.

Mesmo de longe, o *agente* o dominava, mudando o seu pensamento e dando-lhe choques elétricos pelo corpo.

Um dia houve uma *embrulhada*; ficou cloroformizado e as telefonagens o obrigavam a matar a mulher. Esta, porém, não morreu, segundo ele afirma, mas multiplicou-se e hoje há muitas mulheres idênticas à sua. Ele também foi morto e "desdobrou-se em B".

Aqui, no Hospital, continuam a persegui-lo. Fazem tudo para aborrecê-lo; cantam como galo, latem como cachorro, viram o seu pensamento que, aliás, é conhecido por todo o mundo.

Reage muitas vezes e procura agredir os empregados ou os demais doentes; no mais passa bem e conversa com relativo acerto.

Esta observação que acabamos de ver foi tomada pelo dr. Alvarenga, em 2 de fevereiro de 1919. Hoje o doente apresenta-se mais calmo, porém a sua história em nada se modificou. Além disto ele se intitula médico, comunica-se de vez em quando com "os poderes espirituais do espaço" e receita fórmulas com medicamentos da sua extravagante imaginação, criando neologismos interessantes. Eis aqui um exemplo de uma fórmula para curar febres:

Dracinus com mel de pau......... 50,0
Clorente 30,0
Alcool drocieis 183,0
Cosermante 300,0

Tome meio cálice de duas em duas horas.

Ultimamente, a sua preocupação diária é modelar em barro figuras grotescas de uma originalidade palpitante e de um realismo disforme. Elas representam, a nosso ver, em T., como mais adiante justificaremos, um grito atávico de recordações passadas.

Vejamos a figura 1, uma das suas curiosas produções. "São Jacinto" é o nome que ele gravou nos pés da escultura. É um feitiço. "A imagem", diz ele, referindo-se a São Jacinto, "foi construída com o ouro mais puro da mina que encontrei no terreiro e ela possui a virtude de espalhar a felicidade entre os homens".

Figura 1
"São Jacinto". Estátua de barro medindo 21 cm de altura. Representa um feitiço

Do ponto de vista artístico nota-se uma certa originalidade na expressão que a figura apresenta.

A cabeça está coberta por um boné, tendo no alto uma cruz e lembra uma "pose" de "apache". Na face notam-se, além dos olhos empapuçados, o nariz desajeitado e chato caindo em diagonal sobre a boca semi-aberta. Uma longa barba cobre todo o queixo terminado no abdome dilatado. Não se vêem os braços e nem as mãos. As pernas, pequenas e desengoçadas, emprestam a esse monstrengo uma atitude singular. Na perna direita nota-se uma atrofia acentuada dos músculos da coxa. Essa faz-nos lembrar a carranca grotesca da Igreja de Santa Maria Formosa, em Veneza, produto da arte decadente italiana, e que Ruskin descreve da seguinte maneira: "Uma cabeça enorme, horrenda, sobrenatural, duma degradação bestial excessivamente ignóbil para ser descrita ou para ser olhada mais de um instante."[2]

Charcot e Richer levando essa arte disforme para o terreno da medicina, estudaram acuradamente num livro interessante[3] a célebre cabeça da Igreja de Santa Maria Formosa. Dizem eles:

> L'artiste de Santa Maria Formosa en quête d'un type grotesque, nous paraît l'avoir recontré sur son chemin, vu de ses yeux, saisi au passage et reproduit

2. John Ruskin. *Les Pierres de Venise*. Tradução francesa, p. 244. Laurens, Paris, 4. ed., 1912.
3. J. M. Charcot et Richer. *Les difformes et les malades dans l'art*, p. 3. Babe, Paris, 1889.

> avec une fidélité qui nous permet aujourd'hui d'y retrouver les marques d'une déformation pathologique, d'une affection nerveuse nettement definie et dont nous avons eu récemment sous nos yeux, à la Salpêtrière, des exemples fort intéressants.
>
> Il s'agit d'un spasme de la face d'une nature spéciale, coexistant souvent chez les sujets hystériques mâles ou femelles avec une hemiparalysie des membres et présentant des caractéres si tranchés qu'il est imposible de le cofondre avec une affection spasmodique faciale.*

Quanto ao nosso artista não possuímos melhores informações do seu passado, além das que já vimos. O meio em que ele viveu, certamente não o ambientou nessas tendências escultóricas, pois foi soldado de polícia durante muito tempo.

Figura 2
"Santo Antonio da Rocha". Escultura de barro representando um feitiço. Tamanho do original: 31 cm de altura. Notam-se alguns sinais simbólicos em forma de cruz embaixo das mãos. Os olhos são duas pedras pequenas de granito embutidas nas órbitas. Para o autor da imagem são dois raros diamantes.

* Tradução: "O artista de Santa Maria Formosa, em busca de um tipo grotesco, parece-nos tê-lo encontrado em seu caminho, visto-o com seus próprios olhos, capturando-o de passagem e o reproduzido com tal fidelidade que nos permite hoje ali encontrar as marcas de uma deformação patológica, de uma afecção nervosa claramente definida, e da qual nós recentemente vimos exemplos interessantíssimos na Salpêtrière. Trata-se de um espasmo da face de natureza especial, coexistente freqüentemente nos histéricos, homens ou mulheres, com uma hemiparalisia dos membros e apresentando caracteres tão marcados que é impossível confundi-lo com uma afecção espasmódica facial" (nota da revisora).

Na escultura da figura 2, muito mais extravagante, nos mostra a sua arte. Sentimos dentro dela palpitar a mentalidade do primitivo, representando uma idéia religiosa sob uma forma plástica de beleza. Não se assustem os leitores se classificamos de beleza a obra deste artista alienado. Hoje em dia a concepção de beleza tem sentido muito diferente do que anos atrás.

A obra artística é uma criação da fantasia como bem disse Lazar.[4] Esta questão de moldes, de medidas, de "cannons", é o enclausuramento, é a morte por assim dizer do artista criador.

A arte para ser genial tem que ser livre.

A beleza estética[5] que imediatamente se desprende da natureza, suscita na alma do artista, propensa ao êxtase, verdadeiras torrentes de sensações. Estas, por sua vez, emprestam seus elementos para a integração fantástica, produzindo, por assim dizer, a imagem virtual. Mas, do mesmo modo que a imagem refletida no espelho das águas correntes varia, quebra-se ou desaparece segundo a intensidade e a direção do movimento, assim também vai mudando esta imagem no espírito do artista, e, em definitiva, é distinta da imagem refletida pela água imóvel, que vem a ser a imagem da recordação. Apesar da sua mobilidade, encontra-se, entretanto, em íntima conexão com a natureza da qual procede. Na imagem concreta, deste modo lograda, se contêm todos os elementos formais porém o processo que conduz aos meios de expressão está determinado de antemão.

A beleza não é uma manifestação de escola criada para uma admiração universal. Ela é só uma questão de temperamento.

O sentido da forma que um artista africano altera aos nossos olhos, entalhando ou esculpindo na madeira suas estátuas com músculos deformados e fisionomia grotescas, é para a visão dele uma atitude estética natural. Esse artista só entende a beleza nesse limite representativo de deformidade. E com a mesma mentalidade artística do escultor africano, também entende a beleza o paranóico artista, quando modela em barro a sua estátua de fisionomia extravagante e de membros desproporcionados.

A estética futurista apresenta vários pontos de contato com a dos manicômios. Não desejamos com isto censurar essa nova manifestação de arte; longe disto. Achamo-la até muito interessante, assim como a estética dos alienados. Ambas são manifestações de arte e por isto são sentidas por tempramentos diversos e reproduzidos com sinceridade.

Voltando ao nosso artista vemos, efetivamente, que a concepção da figura 2 encerra motivos surpreendentes de originalidade para um estudo comparativo da nova orientação estética.

4. Béla Lazar. *Los pintores impresionistas*. Tradução da 2. ed. alemã, p. 10. Labon, Barcelona.
5. Béla Lazar. Obra citada, p. 10.

À primeira vista, o que mais nos chama atenção na escultura de T. é a deformação mórbida de seus membros.

Uma cabeça muito grande, face lisa, fisionomia de máscara; o nariz grande, quase grego; olhos grotescamente deformados; as mãos, porém, artisticamente modeladas.[6]

Tudo isto dá ao conjunto escultórico uma expressão rítmica curiosa. Não podemos negar que, apesar do grosseiro acabamento e das deformidades exóticas das obras deste artista, têm elas, contudo, alguma coisa de estranho, de agradável, e que causa também admiração.

As deformidades na arte não se encontram somente entre os loucos e entre os artistas modernos. Vemo-las igualmente estudadas nos artistas, desde a mais remota antigüidade. Assim, podemos apreciar na arte egípcia figurinhas de bronze representando monstruosidades de várias espécies. "La plus ancienne école d'Egypte" – dizem Charcot e Richer[7] – "l'école memphite, nous a laissé parmi plusieurs chefs-d'oeuvres une statue qu'il convient de placer ici en premiére ligne, c'est celle du nain Khoumphotpou, aujourd'hui au musée de Boulaq".*

Maspero[8] descreve deste modo esta estátua:

> Le nain a la tête grosse, allongée, contornée de deux vastes oreilles. La figure est niaise, l'oeil ouvert étroitement et retroussé vers les tempes, la bouche mal fendue. La poitrine est robuste et bien dévelopée, mais le torse n'est pas en proportion avec le reste du corps. L'artiste a eu beau s'ingénier à en voiler la partie inférieure sous une belle jupe blanche, on sent qu'il est trop long pour les bras et pour les jambes. Le ventre se projete en pointe et les hanches se retirent pour faire contrepoids au ventre. Les cuisses n'éxistent guére qu'à l'état rudimentaire; et l'individu entier, porté qu'il est sur des petits pieds contrefaits, semble être hors d'aplomb et prêt à tomber la face contre terre.**

6. É muito original a maneira como este artista modelou as mãos de sua estátua. Há nelas um realismo espantoso. Dentro de sua própria imaginação o doente estilizou, o mais que pôde, esse órgão, dando vida aos seus nervos e à sua musculatura. Mais adiante explicaremos o símbolo dessa estilização.
7. Obra citada, p. 15.

* Tradução: "A escola mais antiga do Egito, a escola menfita, legou-nos entre muitas obras-primas uma estátua que convém aqui colocar em primeiro plano, aquela do anão Khoumphotpou, hoje no museu de Boulaq" (nota da revisora).

8. C. Maspero. *L'archéologie égyptienne*, p. 213.

** Tradução: "O anão tem a cabeça grande, alongada, contornada por duas vastas orelhas. A face é simplória, os olhos estão estreitamente abertos e voltados para as têmporas, a boca é mal rasgada. O peito é robusto e bem desenvolvido, mas o torso não é proporcional ao resto do corpo. O artista esforçou-se em vão por velar a parte inferior do torso sob uma bela saia branca,

E também na arte grega, nas célebres figurinhas de Tanagra, vemos, entre as mais antigas, "grosseiros simulacros de divindade talhados a machado num tronco, afetando em geral a forma quadrangular, com dois cotos por braços e uma vaga aparência de face humana".[9]

Este espírito analítico de deformidades existe, pois, como acabamos de ver, na arte, em todos os tempos e em todos os povos como exuberância criadora de um realismo encantador. Além do mais, ele mostra um subjetivismo transcendental desenvolvido por uma técnica cuja liberdade é de um primitivo ingênuo.

*

A qualidade dominante na arte de T. é o seu forte individualismo feiticista.

"Santo Antonio da Rocha" é o título que ele deu à sua estátua. É digna de nota a tendência plástica religiosa manifestada neste doente. E a explicação que procuramos dar a isto é a seguinte: T., apesar de haver nascido no Brasil, é de origem africana. Na África a crença nos feitiços é muito espalhada.

Ainda hoje – diz Tylor[10] – a África ocidental é o país dos feitiços. O viajante os encontra em todos os caminhos, junto a todos os vales, à porta de todas as casas; com isso fazem colares que o homem leva sempre; os feitiços evitam a enfermidade ou a produzem, quando são esquecidos; ocasionam a chuva; enchem o mar de peixes que se deixam apanhar pelas redes do pescador; descobrem e castigam os ladrões; dão valor a seus adoradores e combatem contra os seus inimigos; enfim: nada há que os feitiços não possam fazer ou desfazer, à condição de que se encontre o feitiço conveniente.

Em virtude dessa herança atávico-religiosa, será lícito pensar que estas esculturas modeladas em barro por T., com virtudes místicas, nada mais são que o resultado da explosão de crenças feiticistas de seus antepassados, somente agora despertadas em razão de seu estado mental.

"Cada indivíduo" – diz Pilo[11] – "no seu desenvolvimento próprio, repete em estética como em fisiologia e psicologia, o desenvolvimento da espécie, à maneira de rápida recapitulação. É assim que a criança tem gestos do homem primitivo e do selvagem, que o adolescente, o jovem, o adulto, o velho, o decrépito, sentem como sente uma raça numa fase correspondente de progresso e decadência".

percebe-se que ele é muito longo para os braços e pernas. O ventre se projeta em ponta, e os quadris se retraem fazendo contrapeso ao ventre. As coxas existem apenas em estado rudimentar; e o indivíduo inteiro, colocado sobre pequenos pés contrafeitos, parece estar desequilibrado e prestes a cair de cara sobre a terra" (nota da revisora).

9. João Barreira. *A arte grega*, p. 338. Lisboa, 1923.
10. *La Civilisation primtive*. Tradução francesa. T. 2, p. 115.
11. Mario Pilo. *Manual de estética*. Tradução portuguesa, 1904, p. 115.

Dantes, como sabemos, ele era soldado de polícia, o meio e os afazeres diários certamente nunca haveriam preocupado a sua atenção em semelhantes coisas se a moléstia do espírito não interrompesse o curso natural de sua vida.

Há pouco fizemos notar o curioso acabamento das mãos que o artista dispensou à estátua da figura 2. Procuremos analisar a causa que motivou na sua imaginação esse interesse.

As duas mãos acham-se em atitude de repouso e estão dispostas uma por cima da outra, mostrando os dedos bem estilizados. Sem possuir homogeneidade de linhas, as mãos tornam-se entretanto cheias de movimento e adquirem profunda independência do resto da escultura.

Pensamos que esta atitude técnica de realismo e beleza dada às mãos da estátua reflete, provavelmente, um simbolismo sexual como recordação de práticas infantis. Apesar de não ter sido constatada no hospital a masturbação nesse doente, contudo, na infância, como ele próprio diz, esse vício foi seguidamente praticado. Entretanto, quem nos poderá afirmar que ele ainda hoje não se onanise? É coisa sabida que entre uma grande parte de alienados, as práticas sexuais da infância são secretamente continuadas nos hospícios, escapando assim à vigilância dos enfermeiros.

Estamos convencidos, pois, de que o desenvolvimento escultório dado por T., às mãos dessa estátua, representa para sua mentalidade artística o símbolo da vida sexual infantil.

O simbolismo erótico, em sua origem – diz Havelok Ellis[12] – não é intelectual, senão emocional; forma-se obscuramente, confusamente, sem grande consciência, talvez despossuído dela, já seja por obra e graça do choque de alguma prática geralmente infantil, ou por efeito de alguma meditação instintiva acerca das causas que mais intimamente se associam à pessoa sexualmente desejada, e então a sua formação é mais gradual.

O simbolismo das mãos encontra-se espalhado em todas as raças e em todas as épocas. Em sua origem ele teve um caráter elevado e até algumas vezes divino. Assim, é evidente o simbolismo religioso que as mãos representam nas estrelas votivas de Judéia, de Fenícia, de Catargo.[13] Na Andaluzia, nos países bascos, desviam-se os malefícios mostrando-se a mão fálica, isto é, a mão fechada, com o polegar atravessado entre o index e o médio.[14] Diz Pommerol:

12. *Estudos de Psicologia sexual*. Vol. VI. O Simbolismo Erótico. Tradução espanhola, p. 6. Reus, Madrid, 1913.
13. Perret. *Histoire de l'art*, t. III, Phenice, Cypre, p. 52, 253 e 458. Citado por M. Pommerol. Association Française pour l'avancement des sciencies, 19e. session, p. 529. Limonges, 1890.
14. Fr. Michel. *Les races maudites*, t. I, p. 170-171. Citado por Pommerol.

> Le culte ou la superstition de la main remonte à une haute antiquité. Ce culte semble avoir pris naissance chez les races sémitiques, et spécialement en Phénicie dont les marchands et les navigateurs l'ont importé dans le nord de l'Afrique, dans tout le bassin méditerranéen. Nous le trouvons en Gaule, durant l'époque romaine; et de nos jours encore nous l'observons à l'état de superstition dans tous les pays néo-latins. C'est certainement à l'influence de Carthage que nous devons de le constater au sein des populations algériennes. L'homme a compris de bonne heure le rôle éminemment utile de la main. Il a eu raison de l'adorer, de la diviniser, de lui attribuer toute sorte d'influences heureuses, car nul organe, après le cerveau, n'a plus contribué à distinguer l'homme de la brute, à augmenter le bien-être matériel et l'intelligence dans toutes races humaines.*

Sobre o simbolismo das mãos poderíamos encher muitas páginas de citações que por certo tornariam enfadonho este nosso modesto trabalho. A representação simbólica do pensamento humano é tão antiga que a sua origem se perde na noite dos tempos. Diz Naval:[15]

> El uso de los simbolos para la expressión grafica o plástica de las ideas es tan antigo como el Arte, y a estas representaciones figuradas ha hecho contribuir el hombre toda clase de objectos naturales y artificiales, serviéndose de la Arquitectura, Pintura, Escultura y demás artes graficas en todo lugar y tiempo desde la Prehistoria hasta el presente siglo.

E, para terminarmos esta resenha acerca do simbolismo das mãos, daremos a palavra a Jules Baissac:[16]

> Le côté mâle Anu, le côté femelle Anah[17] ou Anath avait pour symbole la main: nous verrons ultérieurement que le chirogénie ou enfantement par la main était un des traits de la maternité divine universelle. En Égypte, ou cett déesse, d'importantion couchito-sémitique, a été reconnue par M. Birch (*Gallery*, II,

* Tradução: "O culto ou a superstição da mão remonta a uma grande antigüidade. Este culto parece ter nascido entre as raças semíticas, e especialmente na Fenícia, de onde os mercadores e navegadores o importaram do norte da África, em toda a região do baixo mediterrâneo. Nós o encontramos na Gália, durante a época romana; e em nossos dias ainda o observamos em estado de superstição em todos os países neolatinos. É certamente à influência de Cartago que devemos o fato de constatá-lo no seio das populações algerinas. O homem cedo compreendeu o papel eminentemente útil da mão. Teve ele razão em adorá-la, em divinizá-la, em lhe atribuir todo tipo de influências positivas, pois órgão algum, depois do cérebro, contribuiu tanto para distinguir o homem do animal irracional, para aumentar o bem-estar material e a inteligência em todas as raças humanas" (nota da revisora).

15. F. Naval. *Arqueologia y Bellas Artes*, p. 2. Ruiz Hermanos, Madrid, 1912.
16. *Les origenes de la Religion*, tome I, p. 117, Decaux, Paris, 1877.
17. Vênus babilônica.

p. 100) jusque sur des mouvements du régne d'Aménophis Ier de la dix-huitième dynastie, on trouve la "main guerre" de Ramsès-le-Grand désignée sous le nom d'Anta-m-nelkht ou Anata dans as force". Mais, outre l'aspect guerrier, qu'elle communique presque partout á d'autres dénominations drivées de la même idée, la déesse Anath en avait sur le Nil un autre des plus caracteristiques avec ses attributs de *cadesch*, qui désignait une "prostituée sacrée" et de *ken*, qui signifie tout à la fois un "sein maternel" et le *pudendum virile*, elle était, comme à Babylone et comme L'Anaïtes des Sakaca, le double principe hermaphrodísiaque (Rosellini, *Monomenti storici civili e religiosi*, LXVI dans il *monumenti dell'Egitto e della Nubia*).

La main d'Anu, dans cet état de choses, doit done être tenue pour un des symboles de la fête hétaïrique des Tabernacles: symbole bisexuel dont les antiquités gréco romaines nous offrent elles-même de nombreux spécimens. Dans la plupart de ceux qui nous restent, la main est représentée ou toute fermée, avec le pouce passé entre l'index et le medius, ou le medius em avant et tous les autres doigts repliés sur la paume. L'une et l'autre de ces figures étaient des emblémes obscenes.[18] *

No nosso doente, encontramos além de um sentimento artístico feiticista, recordações de atos de sua infância que surgem do subconsciente e que ele plasma no barro sob a forma de símbolo. Tal é a origem do acabamento escultórico das mãos da estátua da figura 2.

18. Jules Baissac. Obra citada, p. 118.

* Tradução: "O lado masculino Anu, o lado feminino Anah ou Anath [da deusa] têm por símbolo a mão: veremos ulteriormente que a quirogenia ou parto pela mão era um dos traços da maternidade divina universal. No Egito, onde esta deusa, de importação (*couchito*?)-semítica, foi reconhecida por Birch (*Gallery*, II, p. 100) até sobre os movimentos (*sic* – monumentos?) do reino de Amenófis I da 18ª dinastia, encontra-se a "mão de guerra" de Ramsés, o grande, desenhada sob o nome de "Anta-m-nelkht ou Anatah em sua força". Mas, além do aspecto guerreiro que ela comunica a quase todas as outras denominações derivadas da mesma idéia, a deusa Anath tinha sobre o Nilo outras características mais, com seus atributos de *cadesch*, que designava uma "prostituta sagrada" e de k*en* que significa, ao mesmo tempo, o "seio materno" e o *pudendum virile* (as partes pudendas masculinas), ela era, como na Babilônia e como os Anaïtes de Sakaca, o duplo princípio hermafrodisíaco (Rosellini, *Monomenti storici civili e religiosi*...). A mão de Anu, neste estado de coisas, deve então ser tomada por um símbolo da festa das cortesãs dos Tabernáculos: símbolo bissexual do qual as antigüidades greco-romanas nos oferecem espécies numerosas. Na maior parte daquelas que nos restam, a mão é representada, ou totalmente fechada, com o polegar passado entre o indicador e o médio, ou então o dedo médio levantado e todos os outros dedos dobrados sobre a palma. Tanto uma quanto outra destas figuras eram emblemas obscenos" (nota da revisora).

Freud[19] estudando "uma recordação infantil de Leonardo De Vinci", na análise de seu quadro, "Sant'Ana, a Virgem e o Menino", chega a conclusões interessantes por intermédio da psicanálise.

Leonardo quando pintou esse famoso quadro, reproduziu ocultamente entre as dobras do manto da Virgem, os caracteres de um corvo, que traduz, segundo Freud, uma recordação infantil, da vida do célebre pintor italiano, ou então "uma fantasia ulterior transportada por ele à sua meninice". E acrescenta:

As recordações infantis do homem não têm às vezes outras origens. Em lugar de se reproduzir a partir do momento em que ficam impressas, como acontece com as recordações conscientes da idade adulta, são evocadas ao cabo de muito tempo, quando a infância já passou, e aparecem então deformadas, falseadas e postas ao serviço de tendências ulteriores, de maneira que não resultam estritamente diferenciáveis das fantasias.

Resumo

A arte de T. é uma arte do primitivo; grotesca, feiticista, com representação simbólica sexual. Encontra-se nela semelhanças acentuadas com a arte cubista.

A ténica escultórica da estilização das mãos da estátua da figura 2 simboliza recordações de práticas infantis.

A manifestação artística neste doente, cuja educação intelectual é muito rudimentar, constitui também um eco atávico de lembranças feiticistas dos seus antepassados, somente agora aparecidas em conseqüência do seu desequilíbrio mental.

Referências

1. Fernando Ortiz. *Glosario de Afronegrismo*. Habana. Imprenta "El siglo XX", 1924.
2. John Ruskin. *Les Pierres de Venise*. Tradução francesa Laurens. Paris, 4a. ed., 1912.
3. J. M. Charcot e P. Richer. *Les disformes et les malades dans L'Art*. Paris, Babé edit.,1889.
4. Bèla Lázár. *Los pintores impresionistas*. Tradução espanhola da 2a. edição alemã. Labor, Barcelona, 1923.
5. C. Maspero. *L'archéologie égyptienne*.

19. S. Freud. *Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci*. Tomo VIII das obras completas da tradução espanhola, p. 266-267.

6. João Barreira. *A arte grega*. Lisboa, 1923.
7. Tylor. *La civilisation primitiva*.
8. Mario Pilo. *Manual de estética*. Tradução portuguesa, 1904.
9. Havelock Ellis. *Estudios de psicologia sexual*. Vol. VI. O simbolismo Erotico. Tradução espanhola. Madrid, 1913.
10. F. Naval. *Arqueologia y Bellas Artes*. Tomo I. Madrid, Reus Hermanos, 1920.
11. S. Freud. Tomo VIII das obras completas da tradução espanhola.
12. Perret. *Histoire de l'Art*. Tome III.
13. Fr. Michel. *Les races maudites*. Tome I.
14. M. Pommerol. *Association Française pour lavancement des sciences*. Limoges, 1890.
15. Jules Baissac. *Les origines de la religion.* Tome I. Paris, Decaux, 1877.